



TITLE:

『後期韻文詩』におけるoralité

AUTHOR(S):

吉本, 素子

CITATION:

吉本, 素子. 『後期韻文詩』におけるoralité. 仏文研究 1992, 23: 79-96

ISSUE DATE:

1992-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137789>

RIGHT:

『後期韻文詩』における oralité

吉 本 素 子

序

ランボーの作品に肉声の効果の回復への志向が見られることは、しばしば観察されてきたことであり、例えば、André Guyaux はその著 *Poétique du Fragment, essai sur les «Illuminations» de Rimbaud* (Neuchâtel, A la Baconnière, 1985, p. 186)で、特に「イリュミナシオン」における肉声の効果の回復のための子音の役割を強調している。Suzanne Bernard と Guyaux の編集によるガルニエ版の作品集で『後期韻文詩』としてまとめられている1872年作の韻文詩¹⁾については、「地獄の一季節」の「言葉の錬金術」の中にそのいくつかが変更を加えた形で引用され、語る主体によって注釈されているが、そこで「最も高い塔の歌」は「ロマンス」と呼ばれ、又、「[幸福]」²⁾の引用に先立って「僕は架空のオペラになった」との表現が見られる。こうした「ロマンス」「オペラ」の表現の中に肉声に乘せられ聞かれる作品への志向を読み取ることができよう。

それでは、『後期韻文詩』の各作品の中でどのように肉声が回復されているか、言いかえれば、これらの作品の中で、poésie oral—口伝の詩—の諸特性はどのように現れているか、を検討するのが本稿の目的である。oral については、伝達と受容とが声と聴覚を通過する詩的コミュニケーションという定義を用いるものとし³⁾、poésie orale の諸特性について、oralité の語を用いるものとする。

こうした oralité の回復の問題は、集団性の表現の問題と密接につながっている。口伝の詩は、元来、共同体の内部でその集団的感情、要請を表現するために発生してきたものだからであり、oralité のいくつかの要素は個人を超えた集団を代弁するためにこそ使われるからである。本論においても、1871年5月のジョルジュ・イザンバール宛の手紙で、感覚の錯乱を通じて未知なるものに到達しようという志向と平行して、パリで死んでいく労働者達に言及していたランボーの、『後期韻文詩』での集団性の表現への志向、その方法、その成果を観察することになるだろう。

oralité は、話し手と聞き手にのみ成立するものであり、対話と対話の対象という問題を生じさせるだろう。その際、主体の内部での対話も扱われることになり、主体の複数性に触れることに

なるだろう。

声は具体的厚みを持ち、或は魅惑し、或は恐怖に陥れ、或は不安を静める。声は、エロティックなものであり、衝動的なものである。肉体性の回復により、『後期韻文詩』の中でも、声に住みついている欲望が言述を創り出していくのが見られるだろう。

しかし、『後期韻文詩』の詩篇の性格は一様ではない。『後期韻文詩』に含まれる詩篇は、二つの異質な問題をはらみ、形式的にも異なる二つの詩群と、この二つの詩群の母体となるような、比較的初期詩篇に近い詩群の三つに分かれるように思われる。問題が明確になっている二つの詩群の一方は、「最も高い塔の歌」「永遠」「[幸福]」を頂点とする、純粋な抒情が凝縮された形式の中に表現されているいわば「歌」と言うべき詩群であり、他方は、「ミシュルとクリスティーヌ」「記憶」に代表されるような散文詩への移項を予感させる詩群である。本稿では、『後期韻文詩』におけるoralitéの回復を検討するために、この三つの詩群のそれぞれにおける回復を見ていくことにする。

(1) 初期詩篇に比較的類似する詩群

初期詩篇が、節の構造、脚韻、韻律などの詩法上、伝統的な文学規範に忠実である点については、異論のないところである⁴⁾。初期詩篇から後期韻文詩への変化は、ある種の断絶を感じさせるものであり、『後期韻文詩』は、一篇の例外もなくすべての詩篇において文学規範からの逸脱を特徴としているが、その逸脱には、程度、種類の差があり、形式の拘束をまだかなり残している詩群もある。逸脱がいわば慎重なこれらの詩篇の中に、詩人がどのように同時代の規範の中へoralitéの回復を持ち込んでいったかの試行錯誤の跡を見ることができる。筆者としては、「涙」「カシスの河」「朝の良い想い」をこうした詩群に数える。

「涙」は、「言葉の錬金術」においても、冒頭に引用される詩であり⁵⁾、一連の試みの開始の詩で、且つある成果が実現されたものと自覚された作品と言えよう。一行が十^{キヤトラシ}音綴の四行詩、四節から成る。韻律が単一であり、韻律の図式と行数から見た節の構造も又単一である点は、初期詩篇に見られた伝統的形式への忠実さという特徴を示している。しかし、脚韻は既に、概略的なものとなっている。(例えば、一節目で言えば、bruyèreとvert。)

詩は、「僕」がある午後、はしばみの林に囲まれた荒れ地で飲んでいて、という記述で始まる。「飲む」という動詞の目的語がないことが、読者に疑問を抱かせるにせよ、一節目は、ほぼ描写的と言えよう。二節目も、対話の形式が導入されるとはいえ、「オワズ川」「僕」の飲み物の記述は描写的である。三節目の後半二行で、口伝えの詩の一つの特徴である並列⁶⁾的な列挙によって、視覚的所与が続々に喚起される。

Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

(E, p. 149)

四節目で、oralitéの特性は、一層強まる。

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

(E, p. 149)

三節目でも並列的な構成が見られたが、四節目の一行目と二行目も、論理的関係を明確に示さない並列関係に置かれている。

又、これらの詩行では、[s]と[l]のアリテラシオンという音の主導が、夢の中でのように視覚的所与を喚起する。すなわち、“L'eau”, “se perdait”に現れた[s]と[l]の繰り返しによって“ciel” “glaçons”が産み出されるのである。又, “Le vent, du ciel, jetait[……]”とヴィルギュルによる区切りが自由に使用され、詩句が規範よりも、自然に発せられる言葉のリズムに従っていることが示されている。三行目では、“Or!”の語が、「さて」という接続詞と、「金」という名詞の両方を兼ねる掛け言葉として使用される言葉遊びが現れ、さらにこの“Or”は、“pêcheur d'or”で呪術的に繰り返される。最後の文は、感嘆文であり、描写的に始まった詩は、叫びによって終わるのである。

先に対話の導入ということに触れたが、これをもう少し詳しく検討してみよう。二節目に二つの疑問文が現れるが、これは、「僕」の自問であり、これに対し、答が名詞文で示される。ここには、問う主体と答える主体という主体の分裂が二つの声となって表現され、発生しつつある声の複数性が示されているが、まだ、修辭的な自問自答の形式を取っている。

「朝の良い想い」も又、^{キヤトラン}四行詩五節から成り、脚韻がかなり規則的であるという点で、比較的規範的である。この詩の二節目を引用してみよう。

Mais là-bas dans l'immense chantier
Vers le soleil des Hespérides,
En bras de chemise, les charpentiers

Déjà s'agitent.

(Æ, p. 155)

ここでは、大胆な詩行の^{アンジャンブマン}またがりを使用されている。『後期韻文詩』においては詩行の^{アンジャンブマン}またがりが多用されているが、筆者がここで注目したいのはむしろ、節の中の文の数の少なさである。実際、この詩の五節はすべて、一つの文から成り立っている。文の数が少ないのは、口伝の抒情詩の特徴である⁷⁾。この二節目で、さらに目を引くのは、固有名詞 Hespérides である。これは、ギリシャ神話から取られた名詞で、黄金のりんごの植えてある楽園を守る三人のニンフを指す。このエスペリッドという固有名詞の使用は奇妙である。何故なら、この詩が語っているのは明け方であるのに、(詩は「夏、朝四時に、」で開始されている) エスペリッドは、夕陽のニンフ、夜の娘だからだ。従って、二節目で記述される「[……]あそこ、あの広大な仕事場／エスペリッドの太陽のあたり」は、Mario Richter が言うように⁸⁾、夜明けと夕陽の太陽に同時に照らされている空間という両義的、神話的空間なのである。つまり、この固有名詞は、古代文化の伝統から取られてはいるが、その使用は決まり文句としておさまるべき場所と予想される箇所にはめ込まれるのではなく、そこから微妙にずらされて使用されている。

この固有名詞のいわば特殊な使い方は、最終節で再び見られる。

O Reine des Bergers!

Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,

Pour que leurs forces soient en paix

En attendant le bain dans la mer, à midi.

(Æ, p. 155)

この「羊飼いの女王」は、エスペリッドのように古代文化の言述から直接取られた言い回しではない。「“Reine des”複数名詞」という表現は、聖母マリアへの連禱で、「予言者達の女王、処女達の女王」という形で使われているものである。又、ヴェニユスの星である金星は慣用句として L'étoile des Bergers」と言われる⁹⁾。つまり、ここでは二つの慣用的表現の自由な組み合わせによって全く新しい呼び名が創り出されているのだ。この呼び名は金星を指しつつ、連禱という定型的な祈願文のニュアンスを含んでいるのである。

先に述べたように、この詩は文の少なさという口伝の抒情詩の要素を冒頭から持っているが、一方、一節目から三節目まで描写的性格も持っている。三節目でこの性格が変化し、感嘆文、頓呼法、命令法による祈願文が現れ、五節目も同様の文体となっている。口伝の詩では、集団的懇請を表明するための命令法がしばしば見られる¹⁰⁾が、この詩の四節目、五節目に現れる命令法

は、こうした集団的懇請の表明と考えられよう。何故なら、ここで語る主体は、都市という共同体を建設中の「労働者達」のために、ヴェニウスに祈っているからである。この祈りの中で働き手の力強い精力は安らかなものとなり、さらに「真昼の海」での水浴によって浄められる。語る主体の眼前で都市の建設のためにシャツ一枚で働いている現実の労働者を、最終的に神話的空間の中に統合するために、命令法が使用されているわけである。しかし、この詩はこうした集団性だけを表現しているのではない。語られる主体は、労働者達から孤立した空間で「愛の眠り」の中にいる。すなわち、詩には二つの別個の主題が含まれ、それが又、二種類の性格を持つ文体の共存に反映されている。

以上のように、「朝の良い想念」も描写的な文から感情的な文に移行するという意味で、「涙」と類似の構成を持つことが確認された。こうした構造は、『初期詩篇』の「音楽会で」の構成とも関連するものである。すなわち、この詩においても、見る詩人ランボーは、視覚的所与の描写によって詩を開始し、最終の三節で始めて「僕」が登場する。始めの五節がシャルルヴィルの市民の描写であったのに対し、最終三節でこの描写の視線の主体であった「僕」の内的欲望が語られる。視線の主体の感情が作品の後半で露わになる点が共通しているのである。しかし、「音楽会で」では、視線の主体は「僕」の形で作品の中に登場し、その欲望は前半と同じ平叙文で語られるのに対し、「涙」「朝の良い想い」では、語る主体の感情が、作品を形成しつつある「声」として、感嘆文、命令文の形で記述される点に違いがある。

(2) 抒情的短詩——「歌」

「朝の良い想念」が文の数の少ない点で、抒情的な口伝の詩の特徴を持っていることに触れたが、ランボーはこの傾向をさらに追進し、文ばかりでなく、節、行の数も少ない¹¹⁾非常に単純な形式の中で、純粹に抒情を吐露する「歌」に接近していく。こうした「歌」の中では、生命の有限性と永遠への渴望という人間の持つ矛盾に直面する主体の苦痛、不安、喜びといった感情が、描写されるのではなく、直接的に表明されている。(実際、「忍耐の祭」の第二の詩に、「最も高い塔の歌」の題を附している。)筆者としては、この「歌」の形式の詩群に「忍耐の祭」「飢えの祭」「聞け、鹿が鳴くように」で始まる無題の詩、「[幸福]」を数える。

こうした「歌」の一つの頂点と思われる「忍耐の祭」の中の「永遠」を見てみよう。この詩は六節の^{キヤトラン}四行詩から成るが、脚韻という規範は大幅に破壊されている。二節目、三節目、四節目が一文、五節目が二文から成るように文の数は極めて少なく、四節目を除き、すべて単文から成る。すなわち、非常に単純な構造を持っている。こうした構造上の簡素さ、脚韻の破壊に対し、音については吟味しつくされた配慮がなされている。例えば、二節目、

Ame sentinelle,
Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.

(Œ, p. 160)

「ささやき」というこの節の主題を表現するために、[y][ø][ɥi][u]といったこもった母音が集中的に使用され、又、最初の二行めの[m]のアリテラシオン、三行目の nuit, nulle における nu の繰り返しが呪術的效果を挙げている。何よりも音を重視する傾向は全篇通じたものだが、五節目

Là pas d'espérance,
Nul orietur.
Science avec patience,
Le supplice est sûr.

(Œ, p. 161)

では“espérance”が含む[s][ãs]の音が遊戯的に science, patience を産み、又、三行目、四行目の[s]のアリテラシオンへと増殖する。こうした母音、子音の繰り返し自体が、「永遠」を作品の中に実現するための呪術であり、反対に論理的意味は放棄される。「忍耐して学問」することと、「責苦が確実だ」ということの間には、論理的連関は失われているのである。

口伝えの短詩では、省略がしばしば見られるが¹²⁾、この詩も言葉は極限にまで切り詰められ、代わりに暗示力が増大し、解釈は読者に委ねられている。例えば、三節目最終行の“Et voles selon”では、何に従って「おまえ」が飛んでいくかが、省略されている。

「涙」には修辭的な自問自答が見られたが、ここでも、語る主体の分裂が見られる。まず一節目第二行では、

Quoi? — L'Éternité.

(Œ, p. 160)

とティレによって結ばれた極度に断片的な対話によって問う主体と答える主体の分裂が示されている。さらに、主体の一部である「魂」が、頓呼法で呼びかけられ、三節目では二人称単数形

tuによって指し示される。このように完全に「他者」として自己を定立する表現は、「涙」の修辭的自問自答よりはるかに意識的に、発生状態にある「声」の複數性を表現するものである。主体が生の根源的な問いかけ——例えば永遠性の探究——を行う時、主体はもはや、日常的に信じている統一性を保持し得ない。この時、主体は、ざわめき立ち昇る複數の「声」の場に過ぎないのだ。

同様の存在論的な問いかけが行われている「飢えの祭」“Fêtes de la faim”では、こうした詩篇においては言述を創り出していくのが意味ではなく、欲望だということが示される。表題に見られる[f]音のアリテラシオンは、冒頭の節に受け継がれる。

Ma faim, Anne, Anne,

Fuis sur ton âne.

(*Œ*, p. 169)

「飢え」を「アンヌ」という女性の固有名詞で呼び、さらに追い払う際に「ろば」が喚起されるこの一節目に確認されるのは、言述の飛躍である。この飛躍を産み出したものは、当然[f]のアリテラシオン、及び[an]という音の繰り返しという「永遠」同様の音の主導というメカニズムなのだが、同時に又主体の欲望でもあるのだ。飢餓の中で主体は、食欲とエロスへの欲望、さらに死への欲望という根源的な欲望の具現者と化している。「僕の飢えよ」という頓呼法が直ちに女性的存在を喚起するのは、このエロスへの欲望に由来する。これは六節目の二行目の詩句“Je vais aux chairs de fruit blettes.”によって確かめられるだろう。「イリュミナシオン」の「青年時IIソネ」に見られるように、果肉はランボーにおいて極めてエロティックな存在であり、この詩句に見られるのも、飢えの錯乱のうちにある食欲とエロスへの欲望の混然一体となった状態なのだ。

しかしこの女性的存在は喚起されながら、直ちに「おまえのろばに乗って逃げろ」と追い払われる。ここには、求めながら拒絶するという欲望の非論理性、矛盾が現れているのである。この詩においては、こうした欲望の本質、矛盾あるいは断絶が言述そのものを作り出していく。例えば、二節目のように

Tournez, les faims! paisez, faims,

Le Pré des sons!

Puis l'humble et vibrant venin

Des liserons;

(*Œ*, p. 169)

「飢え」に対して食べることを薦めながら、その薦める食物は音であり、さらには毒である。食欲と自己破壊による消滅の欲望という二つの矛盾した欲望が共存する。又、こうした欲望の断片性、論理的統一性の不在を反映して一行目はヴィルギュルで細かく切られ、二行目から四行目にかけては名詞文が単純に並列されている。

こうした名詞文の論理的連関を欠いた提示は、列挙の形で三節目全体を作る。「涙」で触れた並列とともに、名詞文も口伝えの詩の特徴であり、名詞文の多用は、『後期韻文詩』のこの「歌」の形の詩群の中で特に顕著になってくる特性である。

五節目には、“c’est”の三度の繰り返しが見られるが、“(Mes faims, c’est les bouts d’air noir; / L’azur sonneur; / —C’est l’estomac qui me tire. /C’est le malheur.)”これによって意識的に稚拙さが作り出され、遊戯性がかもし出される。「涙」の後半部にも、言葉の遊戯的な使用が見られたが、こうした幼児の遊びのような無償の遊戯性¹³⁾、口伝えの詩にしばしば見られる遊戯性が「飢えの祭」を貫く最大の特徴であり、先に見た Anne と âne という同音異義語による言葉遊びもその一つであり、又、六節目に見られる“La doucette et la violette”の中に響く [et] という音の繰り返しも同様である。

七節目は、冒頭の一節を繰り返し、二行から成り、命令法で記述されているという点で、他の五節と異なる性質を持つ。この二節が、全体を囲む形式でこの詩は終了する。末尾の節が冒頭の節を繰り返す形式は、初期詩篇からランボーが好み、同時代に通常見られるより多く使用してきた形式である¹⁴⁾。この形式自体は古典的な手続きであるが、遊戯性が特に強く、又、頓呼法、音の主導が特にはっきり現れているこの二行は反復によってその印象を増幅し、この詩の「歌」としての性質を強調している。

冒頭の Anne という女性の名の欲望との関連、音としての側面を見たが、固有名詞の使用としての側面をもう少し検討してみよう。「朝の良い想い」の中でも既に、固有名詞が、古代文化からの決まり文句のような借用から、微妙にずれた使用をされるのを観察した。この詩に登場する Anne は、ペロー童話の「青ひげ」の中で数回繰り返される“Anne, ma soeur Anne”から取られたものと推定されている¹⁵⁾。この句は、死の危険に瀕した青ひげの妻が、救いを呼び求めて、姉妹に呼びかける句であり、呪文のように繰り返されて、救い手の登場を促す。場所、人の名、神の名などを、呪術性のために重視するのは、口伝えの詩の特徴の一つである。ランボーはここで、童話の呪文のような繰り返し句という集団的記憶を踏まえ、Anne, Anne と固有名詞を繰り返すことによって、口伝えの詩に現れる固有名詞の呪術性の回復を図っているのではないだろうか。

「永遠」の検討において「歌」と呼び得る詩群の中に「声」の複数性がより明確に現れてきていることに触れたが、この複数の「声」の発生しつつある状態そのものを主題としているのが同じく「忍耐の祭」の中の「黄金時代」である。

主体は、最初の二節で日常的な統一的自我の意識をまだ保持し、この意識を“moi”の形で表現し

ながら、この意識を含みつつもそれよりはるかに広大な存在である主体全体が、無数の「声」の場となる様を、moi の視点から記述する。統一的自我の見地からすれば、こうした「声」の発生はまさに錯乱であり、だからこそ、“Ces mille questions/ Qui se ramifient/ N’amènent, au fond, / Qu’ivresse et folie;”と記述されるのだ。この二節は、各々四行詩であり、且つ、アソナンスに変わっているとはいえ、abab の形で、二節目と同形の脚韻も踏まれている。

ところが、この「声」自体が、三節目の：の後で写し取られる。

Reconnais ce tour
Si gai, si facile:
Ce n’est qu’onde, flore,
Et c’est ta famille!

(*Œ*, p. 162)

極めて口語的な Et の使用によって単純に並置され、あたかもいわごとであるかのように論理的な意味の欠如したこの二行によって、今までかろうじて踏まれてきた脚韻が破壊される。

続いて、声の発する「この言い回し」が歌となり、“moi”も一緒に歌い出すこと、すなわち、統一的自我と「声」との境界がなくなり融合してしまうことが、四節目で語られ、五節目はこの歌の引用となる。

Reconnais ce tour
Si gai, si facile,
Ce n’est qu’onde, flore,
Et c’est ta famille!... etc....

(*Œ*, p. 162)

この五節目と三節目はほとんど同一のものである。しかし、同一でない点こそ重要であり、それは、facile の後ろの「:」が、「,」に変わった点と、famille! の後ろに“...etc....”が加わった点なのだ。つまり、「:」から「,」への変化は、この一節が moi の言葉と声の引用ではなく、全体として一つに溶け合った歌であること、この節の中では moi が声の複数性の中に消え去っていることが示されているのである。famille の後の“... etc....”は、この歌の意味の重要性のなさを強調する。

六節目、七節目ではしかし、統一的自我が再び意識化され、六節目は一節目のヴァリエーションとなっている。この二節は再びアソナンスの使用により abab の形の脚韻が踏まれ、伝統的規範

への忠実さも又復活していることが観察される。しかし、七節目の最後の：以下、八節目、九節目で再び引用される声は、三節目の引用が二行であったのに対し、九行にまで増大し、又調子も奔放さを増している。八節目は、四行詩であるが、三節目同様脚韻は破壊されている。九節目に至って行数の定型まで破壊され、五行詩となる。この行数の定型の破壊は、三たび moi の現れる十節目に及ぶ。

Je chante aussi, moi :
Multiples soeurs! Voix
Pas du tont publiques!
Environnez-moi
De gloire pudique ..etc....

(Œ, p. 163)

ここでは、三節目と同じように、統一的自我 moi の意識と「声」の引用が“:”でつながれて一節を作っている。しかし、今度の「声」は moi の歌う声である。統一的自我は何度も意識化され直しながら、声に隔合していく。そのたびに、伝統的規範は少しずつ破壊され、詩は oralité への忠実さを増していく。統一的自我の復活、規範への立ち戻りという後退する運動を含みながら、「黄金時代」は、直線的にではなく、いわば螺旋的に「声」の全面的な解放に向かって無限に進行していくのである。この詩の最後のヴィルギュルは、この進行の無限を表現している。

最後に最も音楽性が強いと思われる「[幸福]」を見てみよう。この詩の音楽性は、

○ saisons, ô châteaux,

(Œ, p. 179)

という比類なく美しい響きを持つ詩行が、二行詩の一行目、及びリフレインとして繰り返されることから生じている。感嘆文であるこの詩句の意味を限定することは不可能であり、かわりに豊かな暗示力を持っている。今までに何回か触れたように口伝の詩においては、言葉は意味的拘束から解放されようとするが、その究極において、音、叫び、リズムに還元される。このリフレインの感嘆文には、いわばこうした極限的な形としての叫びが示されていると言えよう。

「永遠」で、抒情的口伝の詩においては、文の数が少なく、単文が多いことに触れたが、「[幸福]」はこれらの性格を持つとともに、さらに詩行の数も少ない。すなわちこの詩は、二行詩六節と一行のリフレイン二つから成る。この二行詩の脚韻はしばしばアソナンスに代わっている。(例えば最初の châteaux と défauts)

この詩も「歌」に属する他の詩同様、文体の変化は見られず、冒頭から終局まで、感嘆文の多用と「永遠」同様の極度に精密な音への配慮が、“Bonheur”を見出しつつある主体の喜びを直接的に作品に定着する。「未知なるもの」に到達した眩暈から発せられる「声」が、その混沌とした形のまま固定されているのである。例えば五節目以降、未来形、複合過去形、単純過去形、現在形が連関を指示する接続詞なしに続々と並置されるが、こうした無秩序な時制の使用が表わすのは、錯乱の中で生きられる時間の混乱であろう。

以上のように、これらの簡潔な形式の抒情詩の中では、口伝の抒情詩の諸特性、文、節、行の数の少なさ、音や固有名詞の呪術的な繰返し、名詞文の多用、言葉の遊戯性などが回復されている。

(3) 散文詩への移項を予感させる詩群

「歌」の形式の詩群は、存在論的主題を抒情の抽出の形で定着させようとする試みであり、これは、「[幸福]」に代表されるように、究極の形において意味が重要性を失う叫びへと到達した。しかし、『後期韻文詩』で試みられる詩作の実験は、この「歌」の形式内に収まるものではない。こうした感情の奔出を直接的に定着しながらも、同時に批評性を介在させること、個人の本体論的探究の記述を超えて、集団性の記述を目指していくこと、この二つの志向は、極度に凝縮された「歌」の形式に盛り込めるものではなく、最終的には韻文詩の形式そのものをすら破壊し、散文詩に接近していく。

まず、「ミシェルとクリスティーヌ」を見てみよう。この詩は七節の^{キヤトラン}四行詩から成るが、脚韻が第一節目から破壊されているように、詩法は極めて自由である。表現が極端に切り詰められていた「永遠」「[幸福]」などと対極的に、文の数は多く、関係代名詞の使用により節の数も多い。又、一行の詩行には、イメージが豊かに詰め込まれている。全編を通じて幻覚的光景が叙述されるが、最終節の冒頭で主体の見る行為が意識化される。

—Et verrai-je le bois jaune et le val clair,

(*Œ*, p. 175)

これがまもなく、“fin de l’idylle”と幻覚の終結をもたらす。ここには、錯乱を通じて「未知なるもの」に到達しながら、錯乱を客観視する批評的主体の出現が観察されるのである。こうした一篇の詩の中での調子の変化、詩の終末における主体の覚醒の記述は、「歌」の形式の詩群では見られなかったことであり「飢えの祭」で見られたように、「歌」の形式では、しばしば末尾は、冒

頭を繰り返すことによって、全体の調子を強めていたことと、対照的である。

こうした批評的主体の意識化と同時に、集合的記憶を記述しようとする試みが見られる。例えば、六節目では、月光の中を蒼冷めた馬に乗って進む戦士達の姿が描かれる。こうした志向は劇的な物語詩のoralitéを回復しようとする傾きとも解釈されよう。この傾向の中で、先に触れた関係代名詞はこの種の口伝の詩の特徴である脱線¹⁶⁾を導入する働きを持つ。例えば五節目のように。

Voilà mille loups, mille graines sauvages
Qu'emporte, non sans aimer les liserons,
Cette religieuse après-midi d'orage
Sur l'Europe ancienne où cent hordes iront!

(*Œ*, p. 174)

ここでは、まず無数の狼と野生の種子が、視覚的に提示されるが、関係代名詞 *que* が、これらをもたらしたものであるものとしての嵐、さらに「古代のヨーロッパ」という時間的空間的な拡大を導入し、さらに、関係代名詞 *où* がその拡大された空間での光景の記述を促す、という形で、言述は気儘に脱線を繰り返す。しかし、注意しなければならないのは、こうした凝縮された形式からはみ出し、韻文詩の詩法そのものをより柔軟にしていき散文に近づけていこうとする傾向は、けっして論理性の強い言述に戻るということではない点である。それどころか、「涙」や「朝の良い想念」が描写性から感情の直接的表出に移項したのとは違って、この詩では、感情の表出が描写性と最初から入り混じっている。これは「歌」の形式の詩群で見られた直接的な感情の吐露が、描写的な記述と結合したものと考えられるだろう。例えば冒頭

Zut alors, si le soleil quitte ces bords!
Fuis, clair déluge! Voici l'ombre des routes.

(*Œ*, p. 174)

間投詞、感嘆文が太陽、岸辺、大雨、街路の影といった視覚的所与の描写に入り混じっているのである。ランボーがここで試みつつある詩が、論理性の増大を意味していないことは、又別の面を持つ。すなわち、作品は、一貫性、統一性の欠如した断片の集積となるのである。その最も良い例は、八節目である。

— Et verrai-je le bois jaune et le val clair,

L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge, — ô Gaule,
Et le blanc agneau Pascal, à leurs pieds chers,
— Michel et Christine, — et Christ! — fin de l'Idylle.

(*Œ*, p. 175)

ティレは、「永遠」においても断片的な「声」の複数性を示すものであった。ここでは、ティレの多用によって幻覚、叫び、幻覚からの連想、連想の底に漂う宗教的脅迫観念、幻覚からの覚醒といった主体に現われる複数の断片的な「声」が、秩序づけられることなしに、直接的に作品に定着されている。

「記憶」も又、冒頭と末尾二行を除いて詩行の冒頭が小文字で始められているほど、散文詩に近づきながら、oralityの様々な要素を吸収し、非論理性を特性としている。ここにも、最初の四節の幻覚的光景から距離を置き、「泥」につながれて想像力の活動を止められている“je”が自覚されている。又集合性を記述しようとする試みもIの一節目の三行目、四行目に見られる。

la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
sous les murs dont quelque pucelle eut la défense;

(*Œ*, p. 177)

この「娘」は、Amprimozが指摘するようにジャンヌ・ダルクを暗示しており、個人的記憶と集合的記憶を統合しようとする意図がうかがわれるのである¹⁷⁾。このようにこの詩も、主観的な抒情の凝縮された形式内での吐露という枠をはみ出しているのだが、又同時に、oralityの感情的性格をそのまま残している。ここでも、「ミシェルとクリスティーヌ」同様、描写性に感嘆文が入り混じっているが、同時に祈願文、名詞文も基調となっているのである¹⁸⁾。この詩においては、この名詞文が声の欲望をそのまま運んでいることが特に注目される。例えば冒頭の二節

L'EAU claire; comme le sel des larmes d'enfance,
L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes;

(*Œ*, p. 177)

では、comme でつながれた「清らかな水」と塩からく濁った水とは、論理的には、矛盾している。この矛盾をつないでいるのは、エロティックな欲望である。すなわち水の清らかさは、女性の身体の幻想を呼び起こし、このエロティシズムが同時に涙のように濁った水—精液のイメージを呼び起こすからだ¹⁹⁾。さらにこれらの水に「太陽への襲撃」を並置させるのは主体の内部のサデ

イズムである²⁰⁾。あるいは4の一節目を見てみよう。

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure!
Or des lunes d'avril au coeur du saint lit! Joie
des chantiers riverains à l'abandon, en proie
aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures!

(*Œ*, p. 178)

草が若く力強い腕のイメージを喚起し、ここに見られる欲望が、川床の“lit”に、カップルの臥所の意義を含み持たせる。ここからさらに四行目の豊穡のイメージが産み出されるのだが²¹⁾、名詞文は、こうした欲望の奔放な流出を秩序づけることなしにそのまま表現するために使用されているのだ。

あるいは又、「歌」の形式の詩群に奔放に散りばめられていた無償の遊戯としての言葉遊びも見られる。例えば“ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit”, “l'ombrelle aux doigts; foulant l'omelle”, “Les roses des roseaux”のように。

「僕の心よ、僕達にとって何なのだ[……]」で始まる無題の詩も、より鮮明な形で批評的主体が登場し、又集合性への志向の見られる作品である。ここでは覚醒状態にある“je”は、六節の^{トラン}四行詩から形式的にも孤立したただ一行から成る七節の中に現われる。

Ce n'est rien! j'y suis! j'y suis toujours.

(*Œ*, p. 172)

「ミシェルとクリスティーヌ」「記憶」の中では集団性の記述は、民族的な物語の叙述であり、過去に関連していた。しかし、この無題の詩の中では、まさに「僕」の生きる現在の集団性の記述が志向されているのである。この集団性を表現するために一人称複数形の代名詞 nous が使用される。例えば、四節目

Qui remuerait les tourbillons de feu furieux,
Que nous et ceux que nous nous imaginons frères?

(*Œ*, p. 171)

において、富者、支配者のみならず、「正義」すら含むこの世のすべての破壊をもたらす者は、集団的な「僕達」「僕達が兄弟と思う者達」なのだ。この詩では、さらに集団的懇請を表す命令法

が多用され（例えば，“Industriels, princes, sénats, Périssez!”）あらゆる勝者への復讐を願う敗者達の「声」の代弁者であろうとする志向が見られるが、この調子は二節目の一行目、“Et toute vengeance? Rien! [...]”に見られるようにしばしばほころび、最終的に完全に破綻する。

O malheur! je me sens frémir, la vieille terre,
Sur moi de plus en plus à vous! la terre fond,

(E, p. 172)

そもそも“nous”は冒頭において“Qu'est-ce pour nous, mon coeur,”と個人である主体の心への、主体自身による呼びかけから派生したものが、曖昧に意味をずらされて、集団性を指すように変化したものなのだ。すなわち、現在における集団性を表現しようとする志向は、「朝の良い想念」の最後でも見られ、ここでも試みられているが、nous という語そのもののの中に曖昧さが隠されており、そのために結局挫折するのである。

「けいとうの花壇[……]」で始まる無題の詩も、^{キトラ}四行詩五節の中に五行詩節が第二節、第六節で挿入され、脚韻が無視されているように、極めて自由な作詞法を持ち、且つ、文の数も多くその構造もかなり複雑な、散文詩に近づいている作品である。この詩では、「飢えの祭」で見られたような固有名詞の呪術的な使い方が注目される。すなわち、三節目に la Juliette が登場する。この Juliette は、「薄暗いバルコニー」の後で喚起されるので、「ロミオとジュリエット」の中のジュリエットから借用されているようである。しかしこのシェイクスピア劇の含意は直ちに消えてしまう。

— La Juliette, Ça rappelle l'Henriette,
Charmante station du chemin de fer,
Au coeur d'un mont, comme au fond d'un verger
Où mille diables bleus dansent dans l'air!

(E, p. 166)

ここでは Juliette という音と女性名であるという意味が、Henritte という別の女性名を呼び起こし、Henriette が地名を連想させることによってさらに次々に三つの空間を喚起し、最後の空間を関係副詞 où が修飾することによってこの空間の詳しい記述という脱線が行われる。Juliette と Henriette の二つの固有名詞は並べられて呪術性を帯び、こうした詩句の勝手気儘な膨張を始動しているのである。

この詩が、「歌」の形式の詩群と大きく異なるのは二人称代名詞 Toi の使い方である。「歌」の

形式の詩群の中では、主体の内部で対話が行なわれ、語りかけられる主体が二人称代名詞で定立されていた。この場合の二人称代名詞の使用は主体の複数性の表現であったわけである。しかし、一節目三行目にいきなり出現する Toi はこれとは別のものである。

— Je sais que c'est Toi, qui, dans ces lieux,
Mêles ton Bleu presque de Sahara!

(E, p. 166)

この Toi を Suzanne Bernard はジュピターか、「母音」の中に出てくる“O bleu”か、Gengoux の言うように“la Femme”か、と註解を付け、断定を避けている²²⁾。Toi はこれらすべてを暗示し得、特定は不可能なのだ。すなわち、別の面から言えば、この Toi は、この詩が対話であるため、「声」であるために、語りかけようとする主体自身が創出した対話の相手なのではないだろうか？ 「歌」の形式の詩群と異なり、ここには主体の内部の対話から外部との対話に移項しようとする志向が読み取れよう。こうした志向は、集団性を表現しようとする志向と同根であると言える。

以上のように、散文詩に近づいている詩群においては、批評的主体の登場、集団性の表現への志向、主体の外部への対話の志向という「歌」の形式の詩群にはない特徴が見られた。こうした特徴を支えるために、形式面では、より文の数が多く、文の構造も複雑であるという特性が見られる。しかし、同時に、oralité の諸要素は、この詩群の中にも吸収されている。すなわち、間投詞、感嘆文、祈願文の多用、ティレの使用による断片性の表現、欲望をその動きのままに表現する名詞文の多用、言葉の遊戯性、固有名詞の重視などの特徴が、作品の中に持ち込まれ、詩篇の非論理的性格を産み出しているのである。

結 論

『後期韻文詩』は、比較的伝統的規範に忠実な詩篇を含む。これらの詩篇は、描写的記述によって始まるが、やがて、詩の後半部で文体が変化し、oralité が増大する。詩人は、まずこのように、規範内に口伝えの詩の様々な要素を持ち込み、こうした枠の中に oralité を統合しようとする。しかし、次に、伝統的規範からより大胆に逸脱し、口伝えの抒情詩の一つの型である「歌」に接近し、一貫し凝縮した文体の中で、本体論的な課題に直面した主体の「声」を直接的に表現しようとする。さらに、こうして回復された oralité と、批評性、集合的主题への志向を統合し、韻文詩の形式そのものから離れ、感情的、非論理的、断片的散文詩へと近づく。

この三段階に対応して、『後期韻文詩』に見られる対話も変化している。比較的初期詩篇に近い詩群では、修辭的な主体の自問自答が見られる。「歌」の詩群では、対話は問う主体と答える主体の分裂、すなわち主体そのものである「声」の複数性を表現している。さらに散文詩に近い詩群では、主体による、主体の外部の対話の相手の創出が見られる。

『後期韻文詩』で予感されたoralitéを吸収した散文詩は、『イリュナシオン』『地獄の一季節』に実現される。例えば『イリュナシオン』は音の主導、名詞文の多用、言葉の遊戯性、間投詞、感嘆文の多用、ティレの多用、固有名詞の重視などの『後期韻文詩』と共通したoralitéの諸特性を持つ。同時に、批評性はより明確になり、錯乱の記述の後で覚醒した主体が登場するという「僕の心よ、僕達にとって何なのだ[……]」で始まる無題の詩に見られた図式は、「小話」「曙」「街々[II]」などで繰り返される。集団性の記述の志向は、『後期韻文詩』では破綻したが、『イリュナシオン』においては「ジュニ」等の詩篇の中で実現されるだろう。共同体の「声」を表現するという近代以降の社会にあっては困難な作業が成功するのだが、この『後期韻文詩』における破綻と『イリュナシオン』における成功の差の原因は、又別の機会に考察しなければならないだろう。

『イリュナシオン』においても、二人称代名詞tuあるいはvousの不意の介入は顕著である。「客寄せ道化」「生活」「メトロポリタン」などでは、こうした二人称代名詞の使用により、不特定で抽象的な存在ではない聴き手、挑発の対象であるにせよ、仲間であるにせよ感情的つながりを持つ生身の聴き手との対話が企てられている。あるいは「断章」には、「けいとうの花壇[……]」で始まる無題の詩に見られるのと同じような多義的な存在であるvousが登場する。これらは、『後期韻文詩』で見られた対話の相手の創出の延長上で検討されよう。

『後期韻文詩』においてoralitéの回復により、「声」の欲望が言述を形成していったように、断絶、飛躍、矛盾、衝突という欲望の本質が『イリュナシオン』の言述を産み出していく。ただし、完全に韻文詩の拘束から離れ、より大きな自由が欲望へのより深い忠実さを示すが、その時、この自由を可能にするために、伝統的規範とは異なる独自の構成、独自の調和も又志向される。この二つの傾向がどのように絡み合うかも、新たに観察を必要とする。

ランボーにおいては、oralitéの回復は、「ロマンス」等の過去の伝統につながる形式の復活にとどまることなく、未知の新たな形式を産む原動力となっているのである。

註

- 0) ランボーの作品からの引用は、Rimbaud, *Œuvres*, édition établie par Suzanne Bernard et André Guyaux, Garnier, 1987による。本文中の引用には略号(E)とページ数を記した。

- 1) ただし、この版では、1875年10月14日付けドラエー宛の手紙に含まれていた詩“LA CHAMBÉE DE NUIT”を「後期韻文詩」の中に入れている。創作年代が大きく離れているので、今回、この詩篇は本稿の考察の対象からはずすものとする。
- 2) この反古草稿では、完成原稿でこの詩が引用された箇所に“Bonr”と書かれ、この時詩人がこの詩に“Bonheur”という題を付けようとしたと推定される。1872年に書かれた二つの自筆原稿には表題はない。
- 3) この定義は、Paul Zumthor が、その著 *Introduction à la poésie orale*, collection 《Poétique》, Seuil, 1983 (以下 *IN* と略す) の p.33 で“orale”に与えた定義に従ったものである。
- 4) 例えば Benoit de Cornulier は、その論文《Sur la metrique des “premiers” vers de Rimbaud》, Parade Sauvage, 1990 において、初期詩篇は、ソネ以外は、殆どの詩篇の詩形が、韻律、脚韻の図式において同じ形の連続であり、脚韻もこの時代の最も規則的な性格の脚韻の形式を踏んでおり、韻律もほとんどすべて単一の連続であり、伝統的な形式であるソネで書かれた詩篇も又、すべてアレクサンドランで、不規則性は強くないと分析している。
- 5) ただし、この引用においては題は削除され、詩句も変更を加えられている。
- 6) *IN*, p.136
- 7) *IN*, p.136 参照。
- 8) Mario RICHTER: 《Une “étude” :” A quatre heures du matin, l’été”》, Parade Sauvage, 1990, p. 40.
- 9) *Œ*, pp. 436—437 の Bernard と Guyaux の註参照
- 10) *IN*, p. 129 参照。
- 11) 口伝えの抒情詩は、文ばかりでなく節、行の数が少ないという特徴を持つ。*IN*, p. 136 参照。
- 12) *IN*, p. 133 参照。
- 13) Deleuze は、遊戯とは生成の肯定、偶然の肯定であり、因果的・目的論的思考の対極にあると述べる。(Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, pp. 26—32)こうした存在の全的肯定から産まれる「躍動する陽気さ」(前掲書 p. 41)こそが、詩人が回復を志向する口伝えの詩の遊戯性に他ならない。
- 14) Benoit de CORNULIER 《Sur la métrique des “premiers” vers de Rimbaud》, Parade Sauvage, 1990, pp. 8—10 参照。
- 15) *Œ*, p. 444 参照。
- 16) *IN*, p. 134 参照。
- 17) Peter COLLIER: 《Lectures de Mémoire》, Parade Sauvage, 1990, p. 67 参照。
- 18) Henri MESCHONNIC は *Critique du rythme* の中の一章“Le travail du langage dans *Mémoire de Rimbaud*”でこの詩について「名詞的統辞法と祈願あるいは感嘆の文体がリズムの特徴を増幅している」と述べている。(p. 349)
- 19) Peter COLLIER, 《Lectures de Mémoire》, Parade Sauvage, 1990, p. 66 参照。
- 20) Michel Collot, *L’Horizon Fabuleux*, t. I, José Corti, 1988, 中の一章《L’horizon fabuleux》p. 163 参照。
- 21) M. Collot の前掲書 p. 165 参照。
- 22) *Œ*, p. 443. 参照